تأملات في الأدب العالمي

فرانكو موريتي

تقديم

فرانكو موريتي أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وهو إيطالي الأصل، وسبق أن درَّس في روما، وكذلك في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة.

اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فضلاً عن اهتمامٍ خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، والسينما، وتداخل الفروع المعرفية.

ظهر كتابه الأول «علامات أُخِذت على أنَّها أعاجيب» لندن: فيرسو (١٩٨٣)، وكرَّسه كصوت أصيل يمثّل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدبي والاجتماعي. وهو يتناول في هذا الكتاب مدى واسعاً من الظواهر الأدبية- جيمس جويس، ت. س إليوت، تراجيديات شكسبير، أعمال آرثر كونان دويل، وسواها الكثير- لكي يحلل في آنٍ معاً كلاً من التاريخي والبلاغي ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوط كان قد بدأها جورج لوكاش، ولوسيان غولدمان، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو وسواهم.

في كتابه الثاني حال الدنيا: «الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية» فيرسو (١٩٨٧)، يحلّل موريتي ما يعتبره الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

وفي كتابه الثالث، ملحمة حديثة: «النظام العالمي من غوته إلى غارسيا ماركيز» فيرسو، (١٩٩٦)، يقدّم موريتي إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء

الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً.

أمّا كتابه الرابع «أطلس الرواية الأوروبية» (١٨٠٠-١٩٠٠)، فيرسو (١٩٨٨)، فيعيد ابتكار حقل الجغرافية الأدبية، مقدِّماً مئة خارطة لما يمكن أن ندعوه بـ «الجغرافيا الأدبية للحداثة»، وكاشفاً دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي.

وتتركّز مشاريعه الحالية على المساهمة مع آخرين في دراسة ضخمة من خمسة أجزاء تتناول تاريخ الرواية بأكمله وأشكالها جميعاً. وقد أعلن عن هذا المشروع «مركز دراسات الرواية» الذي يديره موريتي في قسم الأدب الإنجليزي التابع لجامعة ستانفورد حيث يدرّس منذ العام ٢٠٠٠،

غالباً ما يكتب موريتي في مجلة «النيوليفت ريفيو». وكانت مقالته «تأملات في الأدب العالمي» قد صدرت في العدد (١) كانون الثاني- شباط ٢٠٠٠ من هذه المجلة، وأثارت سجالاً واسعاً امتدّ حتى العام ٢٠٠٣، الأمر الذي دفع موريتي إلى كتابة ردّ بعنوان «مزيد من التأملات» ظهر في العدد (٢٠) آذار- نيسان ٢٠٠٣، ويجد القارئ في هذه الترجمة كلاً من المقالة الأصلية والردّ.

المترجم

«لم يعد الأدب القوميّ يعني الكثير في هذه الأيام: لقد بدأ عصر الأدب العالمي، وعلى الجميع أن يسهموا في التعجيل بقدومه». هذا الكلام هو لغوته، بالطبع، في حديثه مع إيكرمان في العام ١٨٢٧؛ أما ماركس وإنجلز، بعد عشرين عاماً، في العام ١٨٤٨، فقالا: «أحادية الجانب وضيق الأفق القوميان يغدوان مستحيلين أكثر فأكثر، ومن الآداب القومية والمحلية الكثيرة، ينهض أدب عالميّ». weltliteratur [أدبٌ عالمي]: هذا ما كان يدور في خلد غوته وماركس. ليس أدباً «مقارناً»، بل أدب عالمي: الرواية الصينية التي كان غوته يقرؤها في فترة ذلك الحديث، أو برجوازية البيان الشيوعي، التي «أضفت طابعاً كوسموبوليتياً على الإنتاج والاستهلاك في كلّ بلد». حسنٌ، دعوني أعبّر عن الأمر بصورة أبسط: الأدب المقارن لم يَرْقَ إلى هذه البدايات. فقد كان مشروعاً فكرياً أكثر تواضعاً بكثير، مقتصراً بصورة أساسية على أوروبا الغربية، ويدور في معظم الأحيان حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي).

ذلك هو تكويني الفكري، والعمل العلمي له حدود على الدوام. لكن الحدود تتغيّر، واعتقادي أنّه قد آن الأوان لنعود إلى ذلك الطموح القديم إلى weltliteratur: فالأدب من حولنا هو الآن منظومة كوكبية على نحوٍ لا تخطئه العين. والسؤال، في حقيقة الأمر، ليس ما ينبغي أن نفعله، بل كيف. فما الذي تعنيه دراسة الأدب العالمي؟ وكيف نقوم بهذه الدراسة؟ إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي بين ١٧٩٠ و١٩٣٠، وأشعر أنني أَشْبَهُ بالمدّعي خارج

بريطانيا وفرنسا. أدبٌ عالميّ؟

لا شكّ أنَّ كثيراً من الأشخاص قد قرأوا أكثر مما قرأت وأفضل، إلا أنَّ الكلام يدور هنا حول مئات اللغات والآداب. ولذلك يصعب أن تكون قراءة «المزيد» هي الحلّ. خاصةً أننا لم نبدأ إلا للتوّ بإعادة اكتشاف ما تدعوه مارغريت كوهِن «ذلك القَدْر الهائل من غير المقروء». «إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي، الخ...». ليس تماماً، فأنا أعمل على ذلك الجزء المعتمد والمكرّس من هذا السرد، والذي لا يشكّل حتى ١٪ من الأدب المنشور. ومرّة أخرى، لا بدّ أن يكون بعض البشر قد قرأوا أكثر مني، لكن المسألة أنَّ هنالك ثلاثين، أربعين، خمسين، ستين ألفاً من الروايات البريطانية في القرن العشرين، لا أحد يعلم حقّاً أيّها الرقم الصحيح، لم يسبق لأحد أن قرأها جميعاً، ولن يفعل. ومن ثمَّ، فإنَّ هناك الروايات الفرنسية، والأرجنتينية، والأميركية...

قراءة «المزيد» أمرٌ حسن على الدوام، لكنها ليست الحلّ[١]

ربما كان شيئاً كثيراً أن نقبض على العالم وعلى غير المقروء في آنٍ معاً. لكني أحسب فعلاً أنّها فرصتنا العظيمة، لأنَّ الضخامة المطلقة التي تَسِمُ هذه المهمّة تبيّن أنَّ الأدب العالمي لا يمكن أن يكون أضخم؛ فهو ما نقوم به أصلاً، مع شيء من الزيادة. غير أنّ الأمر ينبغي أن يكون مختلفاً. والمقولات ينبغي أن تكون مختلفة. ذلك أنَّ «ما يحدِّد مجال العلوم المختلفة ليس الترابط الداخلي «الفعليّ» بين «الأشياء»، بل الترابط الداخلي المفاهيمي بين المشكلات. وما يبرز من «علم» جديد إنّما يبرز من السعي وراء مشكلة جديدة بمنهج جديد»،[٢] كما يقول ماكس فيبر. تلك هي المسألة: الأدب العالمي ليس موضوعاً، بل مشكلة، مشكلة تتطلب منهجاً نقدياً جديداً: وما من أحد قطّ سبق أن توصّل إلى منهج بمجرّد قراءة المزيد من النصوص. فليست تلك هي الطريقة التي تولد بها النظريات؛ فهي تحتاج، لكي تبدأ، إلى قفزة، إلى رهان، إلى فرضية.

الأدب العالمي: واحد وغير متكافئ

سوف أستعير هذه الفرضية البدئية من مدرسة النظام-العالم في التاريخ الاقتصادي، تلك المدرسة التي ترى أنَّ الرأسمالية العالمية هي نظام واحد، وغير متكافئ في آنٍ معاً: حيث يتّسم بوجود مركز وهامش (وشبه هامش) مرتبطين معاً في علاقة من عدم التكافؤ المتنامي. واحد، وغير متكافئ: أدبٌ واحد (weltliteratur، واحد، كما هو عند غوته وماركس)، ولعلّه من

الأفضل القول، نظام أدبيّ عالمي واحد (من الآداب المرتبطة فيما بينها)؛ غير أنّه نظام مختلف عمّا كان يأمله غوته وماركس، لأنه غير متكافئ على نحوٍ عميق. يقول روبرتو شوارز في مقالة رائعة عن «استيراد الرواية إلى البرازيل: «إنَّ الدَّين الخارجي هو أمر حتميّ في الآداب البرازيلية شأنه في المجالات الأخرى. فهو، في العمل الذي يظهر فيه، ليس مجرد جزء يسهل الاستغناء عنه، بل سمة معقّدة من سماته»؛ [٣] ويقول إيتامار إيفن زوهار، وهو يتأمّل الأدب العبري: «التداخل [هو] علاقة بين الآداب، يمكن على أساسها للأدب المَصْدَر. . . أن يغدو مصدر قروض مباشرة وغير مباشرة [استيراد الرواية، قروض مباشرة وغير مباشرة، دَيْن خارجيّ: لاحظ كيف تفعل الاستعارات الاقتصادية فعلها خفيةً في التاريخ الأدبيّ]- مصدر قروض بالنسبة ل. . . أدبٍ هدف. . . فليس ثمّة تناظر في التداخل الأدبيّ. ذلك أنَّ الأدب الهدف غالباً ما يداخله الأدب المصدر الذي يتجاهله تجاهلاً تاماً»[٤]

هذا ما يعنيه واحدٌ وغير متكافئ: مصير ثقافةٍ (عادةً ما تكون ثقافةً من الهامش، كما يقول مونتسيرات إيغليسياس سانتوس)[٥]تقاطعها وتبدّلها ثقافةٌ (من المركز) «تتجاهلها تجاهلاً تاماً». وإنّه لسيناريو مألوف هذا الانعدام للتناظر في القوة الدولية. وسوف أقول المزيد لاحقاً عن «الدَّيْن الخارجي» الذي يشير إليه شوارز كسمة أدبية معقدة. أمّا الآن، فاسمحوا لي أن أتهجّى العواقب التي يمكن أن تترتّب على أخذ قالب تفسيريّ من التاريخ الاجتماعي وتطبيقه على التاريخ الأدبيّ.

القراءة البعيدة

سبق لمارك بلوخ، وهو يكتب عن التاريخ الاجتماعي المقارن، أَنْ سَكّ «شعاراً» أثيراً، كما أسماه، هو: «سنوات من التحليل من أجل يوم من التركيب»؛ [٦] وإذا ما قرأتَ بروديل أو والرشتاين فسوف ترى في الحال ما كان يدور في خلد بلوخ. فالنصّ الذي هو نصّ لوالرشتاين، أي «يومه من التركيب»، لا يشغل سوى ثلث الصفحة، أو ربعها، وربما نصفها؛ أمّا البقية فهي مقبوسات واستشهادات (١٤٠٠ استشهاد، في المجلد الأول من كتابه النظام-العالم الحديث). سنوات من التحليل؛ تحليل الآخرين، الذي تركّبه صفحة والرشتاين في ضَرب من النظام.

والآن، إذا ما أخذنا هذا النموذج على محمل الجدّ، فإنَّ دراسة الأدب العالمي سيكون عليها

بصورةٍ ما أن تعيد إنتاج هذه «الصفحة»- أي هذه العلاقة بين التحليل والتركيب- في المجال الأدبي. غير أنَّ التاريخ الأدبي، في هذه الحالة، سرعان ما سيغدو مختلفاً أشدّ الاختلاف عمّا هو عليه الآن: حيث سيغدو «مُستَعملاً»: رقعةً مستمدَّة من بحث آخرين، دون قراءة نصّية مباشرة مُفرَدة. وسوف يظلّ طموحاً، بل سيكون طموحاً أكثر من ذي قبل (أدبٌ عالمي!)؛ لكن هذا الطموح سيكون الآن متناسباً طرداً مع المسافة التي تفصلنا عن النصّ: فكلما ازداد طموح المشروع، وَجَبَ أن تكون المسافة أبعد.

ولأنَّ الولايات المتحدة هي بلد القراءة القريبة، لا أتوقع لهذه الفكرة أن تحظى بالشعبية هناك. لكن مشكلة القراءة القريبة (في تجسيداتها جميعاً، من النقد الجديد إلى التفكيك) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة بالغة الصِّغَر من النصوص المُعتَمَدَة المُكَرَّسَة. ولعل ذلك أن يكون قد غدا الآن منطلقاً غير واعٍ وخفياً، غير أنّه منطلق قاس وصارم على الرغم من ذلك: فأنت لا توظّف كلّ هذا القَدْر في النصوص الفردية إلا حين تحسب أنَّ قلّةً قليلةً منها وحسب هي المهمّة فعلاً. وإلاّ، لما كان لذلك معنى. وإذا ما أردتَ أن تنظر أبعد من النصوص المعتمدة المكرّسة (وهذا ما يفعله الأدب العالمي، بالطبع: وسوف يكون ضرباً من العبث السخيف إنْ لم يفعله!) فإنَّ القراءة القريبة لن تكون مفيدة. فهي ليست مُصَمّمَة لكي تفعل ذلك، بل مُصَمَّمة لكي تفعل العكس. وهي، في جوهرها، ضربٌ من التمرين اللاهوتي- تناولٌ بالغ الوقار لقلّة قليلة من النصوص التي تُؤخّذ بجدية بالغة- في حين أنَّ ما نحتاجه حقاً هو ضَربٌ من العقد مع الشيطان: فنحن نعلم كيف نقرأ النصوص، فدعونا نتعلّم الآن كيف لا نقرؤها. القراءة البعيدة: حيث البعد، مرّةً أخرى، هو شرط المعرفة: إذْ يتيح لك أن تركّز على وحدات أصغر بكثير أو أكبر بكثير من النصّ: تقنيات، ثيمات، مجازات، أو أجناس وأنظمة. وإذا ما اختفى النصّ ذاته، بين بالغ الصغر وبالغ الكِبَر، فتلك واحدة من الحالات التي يمكن للمرء فيها أن يقول على نحوٍ مبرَّر: الأقلّ هو الأكثر. وإذا ما أردنا أن نفهم النظام في كلّيته، فلا بدّ أن نقبل بضياع بعض الأشياء. فنحن ندفع ثمن المعرفة النظرية على الدوام: حيث الواقع غنيّ إلى ما لا نهاية؛ أما المفاهيم فمجرّدة، وفقيرة. لكن هذا «الفقر» على وجه التحديد هو ما يمكّننا من الإمساك بها وتدبّرها، وهو ما يمكننا، إذاً، من المعرفة. وهذا هو السبب في أنَّ الأقلّ هو الأكثر بالفعل.[٧]

الرواية الأوروبية الغربية: قاعدة أم استثناء؟

دعوني أضرب لكم مثلاً على اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي. وهو مَثَل، وليس نموذجاً؛ كما أنه مَثَلي بالطبع، إذْ يقوم على المجال الذي أعرفه (حيث يمكن للأمور أن تكون مختلفة جداً في غير مكان). منذ بضع سنوات خلت، لاحظ فريدريك جيمسن، في تقديمه كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، أنّه عند إقلاع الرواية اليابانية الحديثة، «لم يكن بالإمكان صهر مادة التجربة الاجتماعية اليابانية الخام والنماذج الشكلية المجردة في بناء الرواية الأوروبية ذلك الصهر التام»؛ وقد أشار بهذا الصدد إلى كتاب ماساو ميوشي شركاء الصمت وإلى كتاب ميناكشي موخرجي الواقعية والواقع (وهو دراسة عن الرواية الهندية الباكرة)[٨]، فهذان الكتابان كثيراً ما يعودان إلى «المشكلات«(وهذا مصطلح موخرجي) المعقدة الناشئة عن اللقاء بين الشكل الغربي والواقع الياباني أو الهندي.

ولقد أثار اهتمامي أن أجد الوضع ذاته في ثقافات مختلفة اختلاف الهند واليابان؛ وأثار اهتمامي أكثر أنَّ روبرتو شوارز كان قد كشف بصورة مستقلة هذا النموذج ذاته في البرازيل. وهكذا، شرعتُ، في النهاية، باستخدام هذه القطع من الأدلّة في تأمّل العلاقة بين الأسواق والأشكال؛ ثمَّ رحت أتعامل مع تبصّر جيمسن، دون أن أعلم حقّاً ما كنت أفعله، كما لو أنّه - على المرء أن يكون محترساً دوماً إزاء هذه المزاعم، غير أنه ما من سبيل آخر للتعبير في حقيقة الأمر- كما لو أنه قانون للتطور الأدبي: في الثقافات التي تنتمي إلى هامش النظام الأدبي (أي جميع الثقافات تقريباً، داخل أوروبا وخارجها)، لا تنشأ الرواية الحديثة في البداية كتطور مستقلّ بل كتسوية بين تأثير شكليّ غربي (فرنسي أو إنجليزي في العادة) ومواد محلية.

ثم توسّعتْ هذه الفكرة الأولية لتغدو مجموعة صغيرة من القوانين، [٩] وكان الأمر بأجمعه بالغ الإثارة، لكنه... لم يكن بَعْد سوى فكرة؛ أو ضَرْ ب من الحَدْس لا بدّ من اختباره، على نطاق واسع ربما، ولذلك قررت أن أتتبّع موجة انتشار الرواية الحديثة (تقريباً: منذ العام ١٧٥٠ إلى العام ١٩٥٠) في صفحات التاريخ الأدبيّ. غاسبيريتي وغوسكيلو عن شرق أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر[١٠]؛ توسكي ومارتي لوبيز عن جنوب أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر[١١]؛ فرانكو وسومِر عن أميركا اللاتينية في أواسط القرن[١٢]؛ فرايدن عن الروايات البيديشية في ستينيات القرن التاسع عشر[١٣]؛ موسى وسعيد وآلن عن الروايات العربية في سبعينيات القرن

التاسع عشر[١٤]؛ إيفين وبارلا عن الروايات التركية في السنوات ذاتها[١٥]؛ أندرسون عن رواية Noil Me Tangere الفليبينية، المنشورة في العام ١٨٨٧، زهاو ووانغ عن القصّ الصيني في عهد الكنغ عند منقلب القرن [التاسع عشر[١٦]]؛ أوبتشينا وإيريل وكوايسون عن الروايات الإفريقية بين عشرينيات القرن العشرين وخمسينياته[١٧] (فضلاً، بالطبع، عن كاراتاني، ميوشي، موخرجي، إيفن زوهار وشوارز). أربع قارات، مئتا عام، أكثر من عشرين دراسة نقدية مستقلة، كلّها متّفقة على أنّه: حين تشرع ثقافةٌ بالتحرك صوب الرواية الحديثة، فإنَّ ذلك يكون على الدوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية. لقد اجتاز «قانون» جيمسن الاختبار، وإن يكن أول اختبار، على أيّ حال[١٨-١٩]. والأهمّ من ذلك عملياً، هو أنّه يقلب تماماً ذلك التفسير التاريخي القارّ لهذه الموضوعات: لأنه حين يكون للتسوية بين الأجنبي والمحلي مثل هذا الحضور الكليّ، فإنَّ تلك السُّبُل المستقلة التي عادةً ما تُعتَبَر القاعدة في نشوء الرواية (السبيل الإسباني، الفرنسي، وخاصةً البريطاني) لا تعود القاعدة على الإطلاق، بل الاستثناء. صحيحٌ أنها جاءت أولاً، لكنها ليست المثال أو النموذج المعهود. ذلك أنَّ «المثال» في نشوء الرواية هو كراسيكي، وكمال، وريزال، وماران، وليس ديفو.

تجارب مع التاريخ

انظر إلى الجمال في اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي: إنهما يسيران ضدّ تيار الكتابة القومية للتاريخ. وهما يفعلان ذلك على هيئة تجربة. فأنت تحدّد وحدةً للتحليل (كالوحدة التي نطرحها هنا، وهي التسوية الشكلية)[٢٠]، ثم تقتفي تحولاتها في بيئات شتّى[٢١]، إلى أن يغدو التاريخ الأدبي بأجمعه، في الحالة المثلى، سلسلةً طويلة من التجارب المترابطة: «حواراً بين الواقعة والخيال». كما يقول بيتر ميداوار: «بين ما يمكن أن يكون حقيقياً، وما هو عليه الحال بالفعل[٢٢]». فهذه كلمات تناسب هذا البحث، الذي اتّضح في سياقه، بينما كنتُ أقرأ زملائي المؤرّخين، أنَّ اللقاء بين الأشكال الغربية والواقع المحلّي قد أفضى في كلّ مكان إلى تسويةٍ بنيوية ؟كما تنبّأ القانون– غير أنّه اتّضح أيضاً أنَّ هذه التسوية ذاتها قد اتخذت أشكالاً مختلفة شتّى. ففي بعض الأحيان، خاصةً في آسيا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مالت هذه التسوية لأن تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار[٢٣]: «برنامجاً مستحيلاً»، كما يقول ميوشي عن اليابان[٢٤].

وفي أحيان أخرى لم يكن الأمر كذلك: ففي بداية الموجة ونهايتها، على سبيل المثال (بولندا، إيطاليا، وأسبانيا من جهة أولى؛ وغرب إفريقيا من جهة ثانية)، يصف المؤرِّخون روايات كانت لديها، بلا شكّ، مشكلاتها الخاصة، لكنها لم تكن تلك المشاكل الناشئة عن الصدام بين عناصر لا يمكن التوفيق بينها[٢٥].

لم أكن أتوقّع مثل هذا الطيف من النتائج، ولذلك ترددت في أول الأمر، ولم أدرك إلا لاحقاً أنَّ هذا ربّما يكون الاكتشاف الأهمّ، إذْ يبيّن أن الأدب العالمي هو نظام بالفعل، لكنه نظام تنوّعات. نظام واحد، لكنه ليس موحَّداً. ولقد حاول ضغط المركز الأنجلو- فرنسي أن يجعله موحَّداً، لكنه لم يتمكّن قطّ من أن يمحو واقع الاختلاف ذلك المحو الكامل. (انظر هنا، بالمناسبة، كيف أنَّ دراسة الأدب العالمي هي -حتماً- دراسة للصراع على الهيمنة الرمزية عبر العالم). النظام واحد، لكنه ليس موحّداً. وتبيّن لنا النظرة الاسترجاعية أنّه لم يكن بدٌ من أن يكون كذلك: فإذا ما كانت الرواية قد نشأت بعد العام ١٧٥٠ في كلّ مكان كتسوية بين النماذج الأوروبية الغربية والواقع المحليّ، فإنَّ الواقع المحليّ كان مختلفاً باختلاف الأماكن، شأنه شأن التأثير والنفوذ الغربي الذي لم يكن متساوياً أيضاً: حيث كان في جنوب أوروبا حوالي العام ١٨٠٠، إذا ما عدنا إلى مَثَلي السابق، أقوى منه في غرب إفريقيا حوالي العام ١٩٤٠. والقوى الفاعلة في هذا الأمر لم تكفّ عن التغيّر، وكذا التسوية التي نجمت عن تفاعلها. وهذا، بالمناسبة، ما يفتح للمورفولوجيا المقارنة (أي الدراسة المنهجية لتنوّع الأشكال بتنوّع الأمكنة والأزمنة، والتي هي أيضاً ذلك السبب الوحيد الذي يُبقي على الصفة «مقارن» في عبارة الأدب المقارن) حقلاً مهولاً للبحث والاستقصاء: غير أنَّ المورفولوجيا المقارنة قضية معقدة، وتحتاج إلى بحث خاص.

الأشكال بوصفها تجريدات للعلاقات الاجتماعية

اسمحوا لي الآن أن أضيف بضع كلمات حول مصطلح «التسوية»، الذي أقصد به شيئاً يختلف قليلاً عمّا كان يدور في خلد جيمسن في تقديمه كتاب كاراتاني. فالعلاقة، عند جيمسن، هي علاقة ثنائية في جوهرها: «النماذج الشكلية المجرّدة الخاصة ببناء الرواية الغربية»، و«المادة الخام الخاصة بالتجربة الاجتماعية اليابانية»: شكل ومحتوى، بصورةٍ أساسية[٢٦]. أما بالنسبة لي، فالعلاقة ثلاثية: شكل أجنبي، مادة محلية، وشكل محلي. وبصورة أبسط بعض الشيء: حبكة

أجنبية؛ شخصيات محلية؛ ومن ثمّ، صوت سارد محليّ: وهذا البعد الثالث على وجه التحديد هو الموضع الذي تبدو فيه هذه الروايات أشدّ زعزعة وابتعاداً عن الاستقرار، أو أشدّ قلقاً، كما يقول زهاو عن السارد في أواخر عهد الكنغ. وهذا له معناه: فالسارد هو قطب التعليق، والشرح، والتقويم، وحين تدفع «النماذج الشكلية» الأجنبية (أو الحضور الأجنبي الفعلي) الشخصيات إلى سلوكات غريبة (مثل بونزو، أو إيبارا، أو براس كوباس)، من الطبيعي أن يغدو التعليق قلقاً؛ مهذاراً، غريب الأطوار، بلا دقّة أو ضابط.

«تداخلات»، كما يدعوها إيفين زوهار: فالآداب القوية تجعل الحياة عسيرة بالنسبة للآداب الأخرى؛ تجعل البنية عسيرة. أمّا شوارز فيقول: «إنَّ جزءاً من الشروط التاريخية الأصلية يعاود الظهور كشكل سوسيولوجي... بهذا المعنى، تكون الأشكال تجريداً لعلاقات اجتماعية محدَّدة». [٢٧] أجل، وفي حالتنا تعاود الشروط التاريخية الظهور كضرب من «الصَدْع» في الشكل؛ صدع يجري بين القصة والخطاب، بين العالم ورؤية العالم: فالعالم يسير في الاتجاه الغريب الذي تمليه قوة خارجية؛ ورؤية العالم تحاول أن تضفي معنى عليه، وتكون مختلّة التوازن وبعيدة عن السواء طوال الوقت، شأن صوت ريزال (الذي يتأرجح بين الميلودراما الكاثوليكية والسخرية التنويرية)[٢٨]، أو صوت فوتاباتي (المحشور بين السلوك «الروسي» عند بونزو، والجمهور الياباني المُدْرَج في النصّ)، أو سارد زهاو مفرط الضخامة، الذي فقد كل سيطرة على الحبكة، لكنه لا يني يحاول السيطرة عليها مهما كان الثمن. وهذا ما يعنيه شوارز ب«الدَّين الخارجي» الذي يغدو «سمة معقّدة» من سمات النصّ: فالحضور الأجنبي «يتداخل» مع تلفّظ الرواية ذاته. [٢٩] والنظام الأدبي الواحد- و-غير المتكافئ ليس هنا مجرد شبكة خارجية؛ فهو لا يبقى خارج النصّ، بل يكون منطمراً جيداً في شكل هذا النصّ.

أشجار، أمواج، وتاريخ ثقافي

الأشكال تجريدٌ للعلاقات الاجتماعية: ولذلك، فإنَّ التحليل الشكلي هو بطريقته المتواضعة تحليل للقوة. (وذلك هو السبب في أنَّ المورفولوجيا المقارنة هي ذلك الحقل الأخّاذ: فهي دراسة لكيفية تنوّع الأشكال، واستكشاف للكيفية التي تتنوّع بها القوة الرمزية من مكان إلى آخر). ولطالما كانت الشكلانية السوسيولوجية منهجي التفسيري، واعتقادي أنها تناسب الأدب العالمي بصورة

خاصة . . . لكنّه من المؤسف أنَّ علي أن أتوقّف عند هذا الحدّ، لأنَّ مقدرتي تتوقّف، فما إن اتّضح أنَّ المتغيّر الأساسي في التجربة هو صوت السارد، حتى تجاوزت حدود التحليل الشكلي الأصيل ما أقوى عليه، ذلك أنّ مثل هذا التحليل يقتضي قدرة ألسنية لا يمكن لي حتى أن أحلم بها (في الفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية، والروسية، واليابانية، والصينية، والبرتغالية، هذا بالنسبة للبّ النقاش وحسب). ولعلّه سيكون هناك على الدوام، بصرف النظر عن موضوع التحليل، ذلك الحدُّ الذي لابدّ عنده من تقسيم العمل الكوني والحتميّ. وهو حتمي ليس لأسباب عملية وحسب، بل لأسباب نظرية أيضاً. وهذه قضية كبيرة، ولكن دعوني أرسم خطوطها العريضة على الأقل.

حين حلّل المؤرّخون الثقافة على صعيد عالمي (أو على صعيد واسع على الأقلّ)، نزعوا إلى استخدام استعارتين معرفيتين أساسيتين: الشجرة والموجة. فالشجرة، الشجرة التاريخية العرقية المستمدة من داروين، كانت أداةً لفقه اللغة المقارن: فالعائلات اللغوية تتفرّع واحدتها من الأخرى، السلافوجرمانية من الآرية اليونانية الإيطالية السلتية، ثمّ البالتوسلافية من الجرمانية، ثم الليتوانية من السلافية. وهذه الشجرة تتيح لفقه اللغة المقارن أن يحلّ تلك الأحجية الكبيرة التي لعلّها أول نظام عالمي للثقافة: الهندوأوروبية: عائلة اللغات التي انتشرت من الهند إلى إيرلندا (ولعلّ الأمر لم يقتصر على اللغات وحدها، بل تعدّاها إلى مخزون ثقافي مشترك، أيضاً: لكن الأدلّة هنا متصدّعة بصورة فاحشة). أما الاستعارة الأخرى، الموجة، فقد استُخدمت أيضاً في الألسنية التاريخية (كما هو الحال في «فرضية الموجة» لشميدت، والتي فسّرت تفاعلات معينة بين اللغات)، لكنها لعبت دوراً أيضاً في كثير من الحقول الأخرى: دراسة انتشار التكنولوجيا، على سبيل المثال، أو تلك النظرية الأخّاذة التي قدّمها كافالي سفورزا وأميرمان (وهما عالم وراثة وعالم آثار) عن تداخل الفروع المعرفية و«موجة التقدّم» التي تفسّر كيف انتشرت الزراعة من الهلال الخصيب في الشرق الأوسط باتجاه الشمال-العرب ثم في أرجاء أوروبا.

والآن، فإنَّ كلاً من «الأشجار» و«الأمواج» هما استعارتان، غير أنهما لا تشتركان بأيّ شيء آخر سوى ذلك. فالشجرة تصف المرور من الوحدة إلى التنوع: شجرة واحدة بأفرع كثيرة: من الهندو أوروبية إلى عشرات اللغات المختلفة. أمّا الموجة فتبدي، بعكس الشجرة، ذلك التماثل الذي يُطْبِق على التنوّع البدئي: فَتْحُ الأفلام الهوليودية سوقاً بعد أخرى (أو ابتلاع الإنجليزية لغةً

بعد أخرى). وفي حين تحتاج الأشجار إلى انفصال جغرافي (كيما تتفرّع فروعها واحدها من الآخر، وحيث يكون على اللغات أولاً أن تكون منفصلةً في المكان، شأنها شأن الأنواع الحيوانية)، فإنَّ الأمواج تعاف الحواجز، وتقوى ب الاتصال الجغرافي (فالعالم المثالي هو بركة، من وجهة نظر الموجة). والأشجار والفروع هي ما تتشبّث به الدول الأمم، أما الأمواج فهي ما تتشبّث به الأسواق. وهلمجرا. فلا شيء مشترك بين الاستعارتين. لكنهما مفيدتان كلتاهما. فالتاريخ الثقافي مكوَّن من أشجار وأمواج، فموجة التقدّم الزراعي دعمت شجرة اللغات الهندو أوروبية، التي غمرتها بعد ذلك موجات جديدة من التواصل اللغوي والثقافي... وإذ تتأرجح الثقافة العالمية بين هاتين الآليتين، فإنَّ منتجاتها تكون مركّبة حتماً، تسويات، كما في قانون جيمسن. أمّا ما يدفع القانون إلى العمل فهو التقاطه الحدسيّ لذلك التقاطع بين الآليتين. لننظر إلى الرواية الحديثة: فهي موجة بلا شكّ (ولقد دعوتها موجةً بضع مرات)، غير أنّها موجة تجري إلى فروع التقاليد المحلية، [٣٠] ولا تني تعتريها تلك التحولات المهمة بفعل تلك الفروع.

هذا، إذاً، هو أساس تقسيم العمل القائم بين الأدب القومي والأدب العالمي: الأدب القومي، بالنسبة لمن يرون الأشجار؛ والأدب العالمي، بالنسبة لمن يرون الأمواج. تقسيم العمل... والتحدي؛ لأنَّ كلتا الاستعارتين تعملان عملهما، أجل، لكن ذلك لا يعني أنهما تعملان عملهما على نحوٍ متكافئ. فمنتجات التاريخ الثقافي هي منتجات مركّبة على الدوام: ولكن أيّ آلية هي الآلية المسيطرة في تركيبها؟ الآلية الداخلية، أم الخارجية؟ الأمة أم العالم؟ الشجرة أم الموجة؟ ليس ثمة سبيل لحسم هذا الجدال مرّة وإلى الأبد، من حسن الحظ: لأنَّ المقارنين يحتاجون إلى الجدال. ولطالما أبدوا الكثير من الخجل في حضرة الآداب القومية، والكثير من الدبلوماسية: كما لو أنَّ لدى المرء أدباً إنجليزياً، أميركياً، ألمانياً، ثمّ لديه، بقرب ذلك، ضرب من الكون الصغير الموازي حيث يدرس المقارِنون مجموعة ثانية من الآداب، وهم يحاولون ألاّ يُدْخِلوا أيّ اضطراب في المجموعة الأولى. لا؛ الكون واحد، والأدب واحد، والأمر يقتصر على أننا ننظر إليهما من وجهات نظر مختلفة؛ وما يجعلك تغدو مقارناً هو سبب بالغ البساطة: اقتناعك بأنَّ وجهة نظرك هي أفضل، وأنّها تنطوي على طاقة تفسيرية أعظم؛ وأنها أشدّ أناقةً من الناحية المفاهيمية؛ وأنها تتفادى شناعة ضيق الأفق وأحادية الجانب. والحال، أنّه ما من سبب آخر لدراسة الأدب العالمي (ولوجود أقسام الأدب المقارن) سوى هذا السبب: أن تكون شوكةً في الخاصرة، أو تحدياً فكرياً

دائماً للآداب القومية-خاصةً الأدب المحليّ. ولو لم يكن الأدب المقارن كذلك، لما كان أيّ شيء. أيّ شيء. يقول ستاندال عن الشخصية الأثيرة لديه: «لا تخادع نفسك، ليس ثمة سبيل أوسط بالنسبة لك». وهذا ما يصحّ علينا أيضاً.

مزيد من التأمّلات

في السنة الماضية أو نحوها، تناولتْ مقالاتٌ عدّة تلك القضايا التي طرحتها في مقالتي «تأملات في الأدب العالمي»: كريستوفر بريندرِغاست، فرانشيسكا أورسيني، إفراين كريستال، وجوناثان آراك في «النيوليفت ريفيو»، وإميلي أبتر وجال بارلا في غير مكان٣١. وأنا أشكرهم جميعاً؛ ولما كان من الواضح أنني لا أستطيع أن أردّ على كلّ نقطة بصورة مفصَّلة، فسوف أركّز هنا على ثلاثٍ من مناطق الاختلاف الأساسية فيما بيننا: الحالة النَّسَقية (المشكوك فيها) للرواية؛ العلاقة بين المركز والهامش، وما يترتّب عليها من عواقب بالنسبة للشكل الأدبي؛ وطبيعة التحليل المقارِن.

1

على المرء أن يبدأ من مكانٍ ما، وقد حاولتُ في «تأملات» أن أرسم الخطوط العريضة لكيفية عمل النظام-العالم الأدبيّ من خلال التركيز على نشوء الرواية الحديثة: وهي ظاهرة يسهل عزلها، وقد دُرِست على نطاق العالم بأسره، ما يجعلها تعنو للعمل المقارِن. وقد أَضَفْتُ أيضاً أنَّ الرواية هي «مثل، وليست نموذجاً؛ وطبيعيٌ أنَّ مثلي قد قام على الحقل الذي أعرفه (حيث يمكن للأشياء، في غير مكان، أن تكون مختلفة جداً)». والأشياء مختلفة حقّاً في غير مكان: «فإذا ما كان من الممكن النظر إلى الرواية على أنّها مشحونة بالسياسي إلى حدٍّ بعيد، فربما لا يكون هذا هو الحال بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى. ويبدو أنَّ الدراما تنتقل بقِدْرٍ أقل من القلق... وما هو الحال... مع الشعر الغنائي؟»، يتساءل بريندرغاست، أمّا كريستال فيتساءل: «لماذا لا يتّبع الشعر قوانين الرواية؟»٣٢.

ألاّ يتّبع الشعر قوانين الرواية؟ أتساءل. ماذا عن البتراركية؟ لقد انتشرت البتراركية، مدفوعةً بأعرافها الغنائية الشكلية في كلٍّ من إسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وويلز والبلدان الواطئة

والأراضي الألمانية وبولندا واسكندنافيا ودالماتيا (والعالم الجديد، بحسب رولاند غرين) (كلُّ ذلك، على الأقلّ). أمّا بشأن عمقها ودوامها، فإنني أشكّ في ذلك الزعم الإيطالي القديم الذي يرى أنَّ أكثر من مئتي ألف من السونيتات كانت قد كُتِبَت في أوروبا مع نهاية القرن السادس عشر محاكاةً لبترارك؛ غير أنَّ الخلاف الأساسي ليس على جسامة الوقائع بل على جسامة جسامتها، التي تتراوح من قرن واحد (نافاريتي، فوسيلا)، إلى قرنين (مانيرو وسورولا، كيندي)، إلى ثلاثة (هوفمايستر، كريستال نفسه)، أو خمسة (غرين). وبمقارنة انتشار «الواقعية» الروائية الغربية مع الانتشار الموجيّ الذي انتشرته «لغة شعراء الحبّ الأصلية» هذه، كما يدعوها هوفمايستر، فإن الأولى لتبدو أشبه بالموضة العابرة.[٣٣]

ولو افترضنا تساوي بقية الأمور، فإنني أتصوّر أنَّ الحركات الأدبية تعتمد على ثلاثة متغيّرات عريضة -سوق الجنس الأدبي المُحتَمَلة، صياغته الشكلية العامة، واستخدامه للّغة- وتتراوح بين الانتشار الموجيّ السريع الذي تنتشره أشكال ذات سوق واسع وصيغ صارمة وأسلوب مُبَسَّط (كروايات المغامرات، مثلاً)، والركود النسبيّ الذي تركده أشكال تتميّز بسوق ضيّق وفرادة مقصودة وكثافة لغوية (كالشعر التجريبي، مثلاً). وإذا لم تكن الروايات تمثّل، ضمن هذا القالب، النظام بأكمله، فإنها تمثّل شرائحه الأشدّ حراكاً، ولعلنا نتمكّن بالتركيز عليها وحدها أن نقوّم حراك الأدب العالميّ. وإذا ما كانت «تأملات» قد أخطأت في ذلك الاتجاه فتلك غلطة، يسهل تصويبها بمعرفة المزيد عن الانتشار العالمي للدراما والشعر وما إلى ذلك (وهنا، سيحظى عمل دونالد ساسون عن الأسواق الثقافية بقيمةٍ رفيعة لا تقدَّر بثمن)[٣٤]. ولست أجافي الصدق لو قلت إنَّ خيبتي كانت لتشتدّ لو أنّ الأدب كلّه كان «يتّبع قوانين الرواية»: فوجود تفسير واحد يمكن أن يعمل عمله في كلّ مكان هو أمر أبعد ما يكون عن المنطق وأثقل ما يكون على النفس في آنٍ معاً. لكنّ علينا، قبل أن نسترسل في تأمّلاتنا على مستوى أشدّ تجريداً، أن نتعلّم كيف نتقاسم وقائع التاريخ الأدبي المهمّة عبر فروعنا التخصصية. فمن دون العمل الجماعي، سيبقى الأدب العالمي ضرباً من الشبح على الدوام.

2

هل تشكّل نظرية النظام-العالم، بإلحاحها الشديد على تقسيم العمل الدولي الصارم،

نموذجاً جيداً لدراسة الأدب العالمي؟ يأتي الاعتراض الأشدّ على هذا الصعيد من كريستال، الذي يقول: «إني أدافع عن نظرةٍ إلى الأدب العالمي لا يحتكر فيها الغرب خلق الأشكال التي يُعْتَدّ بها، وتتيح للثيمات والأشكال أن تتحرك في اتجاهات عدّة -من المركز إلى الهامش، ومن الهامش إلى المركز، ومن هامش إلى آخر- مع أنَّ بعض الأشكال الأصلية ذات الشأن قد لا تتحرك بهذا القدر على الإطلاق». [٣٥]

يمكن للأشكال، إذاً، أن تتحرك في اتجاهات عدّة، ولكن هل تتحرك؟ تلك هي المسألة، وعلى نظريةٍ في التاريخ الأدبي أن تعكس القيود المفروضة على حركات هذه الأشكال، والأسباب التي تقف وراءها. فما أعلمه عن الروايات الأوروبية، على سبيل المثال، يشير إلى أنّه لا يكاد أن يكون هنالك أيّ أشكال «ذات شأن» دون أن تتحرك على الإطلاق؛ لكنّ تلك الحركة من هامش إلى آخر (دون المرور عبر المركز) تكاد أن تكون شيئاً لم يسمع به أحد؛[٣٦] أمّا تلك الحركة من الهامش إلى المركز فهي أقلّ ندرة، لكنها لا تزال أمراً غير معهود، في حين أنَّ الحركة من المركز إلى المحيط هي الأكثر حدوثاً بكثير[٣٧] هل تعني هذه الوقائع أن الغرب يحتكر خلق الأشكال التي يُعْتَدُّ بها؟ بالطبع لا. [٣٨] فثقافات المركز تتوفّر على مزيدٍ من الموارد التي تصبّها في الابتكار (الأدبي وسواه)، وهي لذلك مرشّحة لتقديم هذا الابتكار أكثر من سواها. أمّا احتكار الخلق فهو صفة لاهوتية، وليس حكماً تاريخياً. [٣٩] والنموذج الذي اقترحته في «تأملات» لا يقصر الابتكار على بضع ثقافات وينكرها على سواها: إنّه يحدّد الشروط التي يكون فيها حدوث الابتكار أكثر ترجيحاً، والأشكال التي يمكن أن يتّخذها. وليس للنظريات قطّ أن تلغي عدم التكافؤ: ما يمكنها وحسب هو أن تأمل بأن تفسّره.

3

يعترض كريستال أيضاً على ما يدعوه «افتراض تشابه عام بين ضروب عدم التكافؤ في الاقتصاد العالمي والأنظمة الأدبية»: وبعبارة أخرى، فإنَّ «الزعم بأنَّ العلاقات الأدبية والعلاقات الاقتصادية تجري متوازية يمكن أن يكون مفيداً في بعض الحالات، لكنه ليس كذلك في حالات أخرى[٤٠]». والحال، أنَّ سجال إيفن زوهار يشكّل ردّاً جزئياً على هذا الاعتراض؛ غير أنَّ كريستال محقٌّ بمعنىً ما، وتلك النشوة التبسيطية في مقالةٍ تمّ تصورها في الأصل على هيئة حديث مدّته

نصف ساعة هي نشوة مضلِّلة على نحوٍ خطير. وحين اختزلت النظام-العالم الأدبي إلى مركز وهامش، أَزَلْتُ من اللوحة ذلك النطاق الانتقالي (شبه الهامش) حيث تتحرك الثقافات من المركز وإليه؛ والنتيجة، أنني أدرك أيضاً تلك الواقعة القائمة في كثير من الحالات (وربما في معظمها) والمتمثّلة بأنَّ الهيمنة المادية والهيمنة الفكرية قريبتان حقّاً، لكنهما ليستا متطابقتين تماماً.

اسمحوا لي أن أضرب بعض الأمثلة. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، انتهى الصراع الطويل على الهيمنة بين بريطانيا وفرنسا بانتصار بريطانيا على جميع الجبهات، ما عدا واحدة: هي عالم السرد، حيث كان الأمر معكوساً، وكانت الروايات الفرنسية أكثر نجاحاً من مثيلتها الإنجليزية وأكثر أهمية منها على صعيد الشكل في آنٍ معاً. ولقد حاولت في غير مكان أن أبيّن أسباب التفوق المورفولوجي الذي حققته الدراما الألمانية منذ منتصف القرن الثامن عشر فصاعداً؛ أو الدور الأساسي الذي لعبته الوقائع القائمة في أشباه الهوامش في إنتاج الأشكال الملحمية الحديثة. وتمثّل البتراركية، التي بلغت سَمْتَها الدولي مع انهيار منطقتها الأصلية الثرية ذلك الانهيار الكارثي (مثل تلك النجوم التي تظلّ تسطع بعد فترة طويلة من موتها)، مثالاً ساطعاً على هذه الحالة.

وما تشترك به هذه الأمثلة جميعاً (وسواها) هو سمتان اثنتان. أولاً، أنها نشأت في ثقافات قريبة من مركز النظام أو تقع في داخله- لكنها ليست مهيمنة في المجال الاقتصادي. ولعلّ فرنسا أن تكون النموذج هنا، كما لو أنَّ كونها ذلك الثاني الأبدي في الميدان السياسي والاقتصادي قد شجّع التوظيف والاستثمار في الثقافة (كما هو الحال في ذلك الإبداع المحموم بعد النابوليوني، مقارنة بنعاس الفيكتوريين المنتصرين). وهكذا تواجد ضربٌ من التفارق ؟المحدود- بين الهيمنة المادية والهيمنة الأدبية: تفارقٌ واسع في حالة الابتكار بحدّ ذاته (والذي لا يقتضي جهازاً قوياً وفاعلاً للإنتاج والتوزيع)، وضيّق، أو غائب، في حالة الانتشار (الذي يقتضي ذلك الجهاز[٤١]). ومن ثمّ، وهذه هي السمة الثانية المشتركة، فإنَّ هذه الأمثلة جميعاً تُثبِتُ عدم تكافؤ النظام الأدبي العالمي: وهو ضربٌ من عدم التكافؤ الذي لا يتماشى مع عدم التكافؤ الاقتصادي، بالفعل، كما أنه يسمح ببعض الحراك-إلا أنه حراك يظلّ داخل النظام غير المتكافئ، وليس بديلاً له. وفي بعض الأحيان، يمكن للديالكتيك القائم بين شبه الهامش والمركز أن يوسّع فعلياً تلك الفجوة الشاملة (كما هو الحال في الأمثلة المذكورة في الهامش ١١، أو حين تسارع هوليود إلى «إعادة إنتاج» الأفلام الأجنبية الناجحة، الأمر الذي يعزّز موقعها إلى حدٍّ بعيد). ومن الواضح، على أيّ حال،

أنَّ هذا حقل آخر لا يكون فيه التقدّم ممكناً إلا عبر التنسيق الجيد الذي يطال معرفةً محليةً معينة ويجعلها على ذات السوية مع غيرها.

4

تمثّلت النقطة المورفولوجية الأساسية في «تأمّلات» بالمعارضة بين نشوء الرواية في المركز بوصفه «تطوراً مستقلاً»، ونشوئها في الهامش بوصفه «تسوية» بين تأثير غربيّ ومواد محلية. غير أنَّ الروايات الإنجليزية الأولى، كما يشير بارلا وآراك، كانت قد كُتِبَت، كما قال فيلدنغ، «على طريقة سرفانتس» (أو أحدٍ ما آخر)، الأمر الذي يوضح أنَّ تسويةً بين الأشكال الأجنبية والمحلية قد جرت هناك أيضاً[٤٢]. وإذا ما كان الحال كذلك، فليس ثمّة أيّ «تطور مستقلّ» في أوروبا الغربية، وبذلك تنهار تلك الفكرة التي ترى أنَّ للأشكال تاريخها المختلف باختلاف المركز والهامش. وإذا ما أمكن لنموذج النظام-العالم أن يكون مفيداً على مستويات أخرى، إلا أنه لا ينطوي على أيّ طاقة تفسيرية على مستوى الشكل.

والحال، أنَّ الأمور هيّنة هنا: فبارلا وآراك على حقّ- وكان عليَّ أن أعرف أكثر. ففي النهاية تشكّل الأطروحة القائلة بأنَّ الشكل الأدبي هو على الدوام تسويةٌ بين قوى متضادة تلك الفكرة المهيمنة المتكررة في تكويني الفكري، من جماليات فرانشيسكو أورلاندو الفرويدية إلى «مبدأ باندا» عند غولد، أو تصوّر لوكاش عن الواقعية. فكيف أمكنني أن «أنسى» ذلك بأيّ حال من الأحوال؟ ربما كان سبب ذلك أنَّ التضاد بين المركز والهامش جعلني أتطلع إلى (أو أرغب في . .) نموذجٍ مورفولوجي موازٍ، فكان من ثمَّ أن صغته بمصطلحات مفاهيمية خاطئة.[٤٣]

ولذلك دعوني أحاول من جديد. يقول إيفن زوهار: «لعلّ جميع الأنظمة التي نعرفها قد انبثقت وتطورت مع نوع من التداخل الذي يلعب فيها دوراً بارزاً. فما من أدب واحد إلا وانبثق عبر التداخل مع أدبٍ أشدّ رسوخاً: وما من أدب يمكن أن يتدبّر أموره من غير تداخل في هذه المرحلة أو تلك من تاريخه[٤٤]». فما من أدب دون تداخل . . . ولذلك، أيضاً، ما من أدب دون تسوية بين المحلي والأجنبي. ولكن هل يعني ذلك أن جميع ضروب التداخل والتسوية هي ذاتها؟ بالطبع لا: فالبيكارسك، وسرديات الأسر، وحتى الرواية التكوينية التطورية لم يمكنها أن تمارس

على الروائيين الفرنسيين أو الإنجليز ذلك الضغط الذي مارسته الرواية التاريخية أو قصص الأسرار على الكتّاب الأوروبيين أو الأميركيين اللاتينيين: وعلينا أن نجد سبيلاً للتعبير عن هذا الاختلاف. وعلينا أن نتبيّن متى تقوم تسوية قسراً وبالإكراه، فيكون من المحتمل إذاً أن تفضي إلى نتائج مزعزعة ومتنافرة، أو ما يدعوه زهاو «قلق» السارد في قصص أواخر عهد الكنغ.

والنقطة الأساسية، هنا، هي هذه: إذا ما كان ثمّة إكراه قويّ ومنهجيّ يمارسه أدب معين على آداب أخرى (ويبدو أننا جميعاً متفقون على وجود مثل هذا الإكراه[٤٥])، فينبغي أن نكون قادرين على تبيّن آثار هذا الإكراه ضمن الشكل الأدبي ذاته: لأنّ الأشكال هي حقّاً «تجريدُ علاقات اجتماعية معينة»، كما يقول شوارز. وكنت، في «تأملات»، قد جسّدت مخطط القوى على هيئة تضاد نوعيّ حاد بين «التطور المستقل» و«التسوية»؛ وإذا ما كان هذا الحلّ زائفاً، فإنَّ علينا أن نحاول شيئاً آخر، و«قياس» مدى الضغط الأجنبي على نصٍّ ما، أو زعزعته البنيوية، أو قلق السارد، هو أمر معقّد بالفعل، وغير ممكن في بعض الأحيان. غير أنَّ مخططاً للقوة الرمزية هو هدف طموح، وصعوبة التوصّل إليه ليست من غير مغزى.

5

ثمّة نطاقان للنقاش المستقبلي يبرزان من كلّ هذا. أولهما يُعنَى بنمط المعرفة التي ينبغي على التاريخ الأدبيّ أن يسعى وراءها. «لا علم، لا قوانين»، ذلك هو التوصيف القاطع الذي يوصّف به آراك مشروع أورباخ؛ وثمّة تلميحات مماثلة في مقالات أخرى أيضاً. وهذا بالطبع هو السؤال القديم عمّا إذا كان الموضوع المناسب للفروع التاريخية هو الحالات الفردية أم النماذج المجردّة؛ وبما أنني سأدافع عن الأخيرة دفاعاً مسهباً في سلسلةٍ من المقالات القادمة، فإنني سأكتفي بالقول هنا إنَّ أمامنا الكثير لكي نتعلمه من مناهج العلوم الاجتماعية والطبيعية. فهل سنجد أنفسنا عندئذٍ «في مدينةٍ من الأجزاء والحالات الفردية، حيث تتقاذف الأمواج الوحدات الأدبية الصغرى والكبرى في نظام عالمي ليس لديه أيّ وسيلة واضحة للتصنيف؟» كما يقول أبتر. آمل ذلك... ولسوف يكون مثل هذا العالم عالماً شائقاً وبالغ الإثارة. ولذلك، دعونا نبدأ بالتطلّع إلى وسائل للتصنيف جيدة. ولقد وصف آراك مشروع «التأملات» بأنه «شكلانية دون قراءة قريبة»، وليس في ذهني

أفضل من هذا التعريف. ولكني آمل أيضاً أن تكون شكلانية تلقي الضوء على «التفاصيل» العزيزة على قلبه وعلى قلب بريندرغاست، ولا تسمح للنماذج و«الترسيمات» بأن تطمسها.[٤٦]

وأخيراً، السياسة. لقد أشارت دراسات كثيرة إلى ذلك الضغط السياسي الذي وقف خلف كتاب أورباخ المحاكاة، أو خلف كتاب كازانوفا جمهورية الآداب العالمية. وسوف أضيف إلى ذلك طبعتيّ لوكاش من الأدب المقارن: الأولى التي تبلورت حوالي الحرب العالمية الأولى، حين راح لوكاش، في كتابه نظرية الرواية ودراسته المرافقة عن دوستوفسكي (التي لم تكتمل قطّ)، يتأمّل فيما إذا كان لا يزال من الممكن تصوّر عالمٍ أبعد من الرأسمالية؛ والأخرى التي اتخذت هيئتها في الثلاثينيات، على صورة تأمّل طويل في المغزى السياسي المتناقض الذي ينطوي عليه كلٌّ من الأدب الألماني والأدب الفرنسي (مع وجود روسيا في الخلفية مرّةً أخرى). لقد كان أفق لوكاش الزماني-المكاني ضيقاً (القرن التاسع عشر، وثلاثة آداب أوروبية، علاوةً على سرفانتس في كتاب نظرية الرواية وسكوت في كتاب الرواية التاريخية)؛ وغالباً ما كانت إجاباته مبهمةً، ومدرسيّة، ومحافظة أو أسوأ. غير أنَّ الدرس الذي يقدّمه يكمن في الكيفية التي يشكّل فيها الإفصاح عن السيناريو المقارِن لديه (أوروبا الغربية أو روسيا، ألمانيا أو فرنسا) محاولةً في الوقت ذاته لفهم المعضلات السياسية الكبيرة في عصره. وبعبارة أخرى، فإنَّ الطريقة التي نتصوّر بها الأدب المقارن هي مرآة للكيفية التي نرى بها العالم. ولقد حاولتُ أن أفعل ذلك في «تأملات» قبالة خلفيةٍ تتمثّل بالإمكانية غير المسبوقة التي تجعل من العالم برمته خاضعاً لمركز قوةٍ واحد، مركز لطالما مارس أيضاً هيمنةً رمزية غير مسبوقة. ولعل مقالتي، وهي ترسم خارطةَ وجهٍ من أوجه ما قبل تاريخ حاضرنا، وتضع الخطوط العريضة لبعض النتائج الممكنة، قد أفرطت في دعواها، أو اتخذت سبلاً خاطئة تماماً. إلا أنَّ العلاقة بين المشروع والخلفية تظلّ قائمة، واعتقادي أنّها سوف تضفي أهميةً وجدّيةً على عملنا في المستقبل. وأوائل آذار ٢٠٠٣، بينما أكتب هذه الأوراق، هي على هذا الصعيد لحظة متناقضة على نحو رائع، حيث راح الملايين من البشر من كلّ مكان على ظهر الأرض يعبّرون عن نفورهم الهائل من السياسة الأميركية، بعد عشرين عاماً من الهيمنة الأميركية الراسخة. وهذا سبب لابتهاجنا، كبشر. أمّا كمؤرخين للثقافة، فهو سبب للتأمل.

ترجمة: ثائر ديب

هوامش

١ – أتناول مشكلة ذلك القدر الهائل من غير المقروء في مقالة بعنوان «مسلخ الأدب»، سوف تُنْشَر في عدد خاص من Modern Language Quarterly يدور حول «الشكلانية والتاريخ الأدبي»، ربيع ٢٠٠٠

٢ – ماكس فيبر، «الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية»، ١٩٠٤، في كتاب منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص٦٨.

٣ – روبرتو شوارز، «استيراد الرواية إلى البرازيل وتناقضاته في أعمال روبرتو ألينكار»، ١٩٧٧، في كتاب أفكار في غير موضعها، لندن ١٩٩٢، ص٥٠.

٤ – إيتامار إيفن زوهار، «قوانين التدّخل الأدبي» في كتاب الشعرية اليوم، ١٩٩٠، ص٥٤، ٦٢.

٥ – مونتسيرات إيغليسياس سانتوس، «النظام الأدبيّ: النظرية الأمبريقية ونظرية الأنظمة المتعددة» في كتاب ضروب من التقدّم في نظرية الأدب، تحرير داريو فيلانوفا، سانتياغو دي كومبوستيلا ١٩٩٤، ص٣٣٩: «من المهم الإلحاح على أنَّ التداخلات غالباً جداً ما تحصل في هامش النظام».

٦ – مارك بلوخ، «من أجل تاريخ مقارن للمجتمعات الأوروبية»، في historique Revue de synthese، ١٩٢٨.

٧ – إذا ما استشهدنا بماكس فيبر مرّة أخرى، نجد أنّه يقول: «المفاهيم هي في المقام الأول أدوات تحليلية للقبض الفكري على المعطيات الأمبريقية». (الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية» ص١٠٦). وكلما اتسع الحقل الذي يودّ المرء دراسته، لا بدّ أن تزداد الحاجة إلى «الأدوات» المجرّدة القادرة على أن تقبض على الواقع الأمبريقي.

٨ – فريدريك جيمسن، «في مرآة حداثات بديلة»، في كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، دورهام–لندن ١٩٩٣، ص xiii.

٩ – كنت قد بدأت برسم الخطوط العريضة لهذه القوانين في الفصل الأخير من كتابي أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠–١٩٠٠ (فيرسو: لندن ١٩٩٨)، وذلك على النحو التالي: ثانياً، عادةً ما تمّهد للتسوية الشكلية موجةٌ كاسحة من الترجمات الأوروبية الغربية؛ ثالثاً، هذه التسوية نكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار بوجهٍ عام (يصوّر ميوشي ذلك بأنه «برنامج مستحيل» بالنسبة للروايات اليابانية)؛ لكن تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل، رابعاً، ثورات شكلية أصيلة.

١٠ – يقول ديفيد غاسبيريتي في كتابه نشوء الرواية الروسية (دي كالب ١٩٩٨، ص٥): «نظراً لتاريخ تلك المرحلة التي شهدت تشكّل الرواية الروسية الباكر، لا عجب أنَّ هذه الرواية قد اشتملت على حشدٍ من الأعراف التي كانت شائعة في الأدبين الفرنسي والبريطاني». وتقول هيلينا غوسكيلو، في تقديمها لكتاب إغناسي كراسيكي مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم (إيفانستون ١٩٩٢، صxv): «تتمثّل الطريقة الأكثر خصوبة لقراءة هذا الكتاب في قراءته في سياق الأدب الأوروبي الغربي الذي اتكأ عليه كثيراً طلباً للإلهام».

١١ – يقول لوقا توسكي في سياق الكلام على السوق السردية الإيطالية حوالي العام ١٨٠٠: «كانت هناك حاجة للمنتجات الأجنبية، وكان على الإنتاج أن يمتثل». في كتاب Il viaggio del narrare، تحرير ماسيمو سالتافيوزو، فلورنسة ١٩٨٩، ص١٩. وتقول إليزا مارتي لوبيز إنه بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي أسبانيا، «لم يكن القراء مهتمين بأصالة الرواية الإسبانية؛ فقد كانت رغبتهم الوحيدة هي التمسّك بتلك النماذج الأجنبية التي أَلِفوها». ولذلك تستنتج ماري لوبيز أنَّ من الممكن القول إنَّ الرواية الإسبانية بين ١٨٠٠ و١٨٥٠ «كانت تُكتَب في فرنسا» (إليزا ماري لوبيز، La orfandad de la novela espanola: political editorial y creacion » literaria a medidos del siglo XIX، ز، 1997، Bulltin Hispanique).

١٢ – يقول جان فرانكو في كتابه الأدب الإسباني–الأميركي، كيمبرج ١٩٦٩، ص٥٦: «من الواضح، أنَّ الطموحات البعيدة لم تكن بالكافية. فالرواية الإسبانية الأميركية في القرن التاسع عشر غالباً جداً ما كانت ساذجة وخرقاء، بحبكةٍ مُستَهلَكة

مُستَمَدّة من الرواية الرومانسية الأوروبية المعاصرة». وتقول دوريس سومر، في كتابها قصص أساسية: الرومانسيات القومية في أميركا اللاتينية، بيركلي- لوس أنجلوس ١٩٩١، ص٣١-٣٢: «إذا ما كان الأبطال والبطلات في الروايات الأميركية اللاتينية في أواسط القرن التاسع عشر يرغبون واحدهم في الآخر تلك الرغبة المفعمة بالأهواء والتي تتخطّى الأُطُر التقليدية. . . فإنَّ تلك الأهواء لعلّها ما كانت لتزدهر قبل جيل من ذلك. والحال، أنَّ العشاق المُحدَثين كانوا قد تعلّموا التحليق باستيهاماتهم الإيروسية من خلال قراءة الرومانسيات الأوروبية التي كانوا يأملون تحقيقها على أرض الواقع».

١٣ – يقول كين فرايدن، في كتابه القصّ اليدشي الكلاسيكي، ألباني ١٩٩٥، : «لقد حاكى الكتّاب اليديشون محاكاةً ساخرةً عناصر متنوعة في الروايات والقصص الأوروبية وتملّكوها، وأدمجوها، وعدّلوها».

١٤ – يورد متى موسى، في كتابه أصول القصّ العربي الحديث، ١٩٧٠، الطبعة الثانية ١٩٩٧، ص٩٣، قول الروائي يحيى حقّي إنّه لا ضير في الاعتراف بأنَّ القصة الحديثة قد جاءت إلينا من الغرب. وأولئك الذين وضعوا أسسها هم أشخاص تأثّروا بالأدب الأوروبي، خاصةً الأدب الفرنسي. فعلى الرغم من أنَّ روائع الأدب الإنجليزي كانت قد تُرجمت إلى العربية، إلا أنَّ الأدب الفرنسي كان ينبوع قصتنا. ويقول إدوارد سعيد، في كتابه بدايات، ١٩٧٥، نيويورك ١٩٨٥، ص٨١، : «لقد عرف الكتّاب العرب الروايات الأوروبية في لحظةٍ ما وبدءوا يكتبون أعمالاً تشبهها». ويقول روجر آلن، في كتابه الرواية العربية، سيراكوس ١٩٩٥، ص١٢: «على الصعيد الأدبي، أدّت الصلات المتزايدة مع الآداب الغربية إلى ترجمة الأعمال القصصية الأوروبية إلى العربية، وتلا ذلك تبنّي هذه الأعمال ومحاكاتها، ثم بلغ الأمر ذروته بظهور تقليد محلي من القصّ الحديث المكتوب بالعربية».

١٥ – يقول أحمد إيفين، في كتابه أصول الرواية التركية وتطورها، مينيابوليس ١٩٨٣، ص١٠: «كتب أول الروايات في تركيا أفراد من الانتلجينسيا الجديدة، كانوا يعملون في الخدمات الحكومية وتأثّروا بالأدب الفرنسي». ويقول جاك بارلا، في مقالة ستنشر قريباً بعنوان «الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دون كيخوتة تُقرأ ثانية، في استنابول هذه المرة». : «لقد جمع الروائيون الأتراك الأوائل بين الأشكال السردية التقليدية والأمثلة المستمدة من الروايات الغربية».

١٦ – يقول هنري زهاو، في كتابه السارد القلق: القصّ الصيني من التقليدي إلى الحديث، أكسفورد ١٩٩٥، ص١٥٠: «لعلّ التخلّع السردي في ترتيب الأحداث المتعاقب أن يكون الانطباع الأبرز الذي تلقّاه كتّاب الكنغ المتأخّرون حين قرأوا القصّ الأوروبي أو ترجموه. ولقد حاولوا، في البداية، أن يردّوا نتيجة الأحداث إلى نظام هذه الأحداث السابق على السرد ويرتّبوها ضمنه. وحين لم يكن مثل هذا الترتيب ممكناً أثناء الترجمة، كانوا يقحمون ملاحظةً يعتذرون فيها عن تعذّر ذلك. . . والمفارقة، أنَّ المترجم، حين كان يبدّل الأصل ولا يكتفي باتّباعه، لم يكن يشعر بضرورة إضافة مثل هذه الملاحظة الاعتذارية». ويقول ديفيد ديروي وانغ، في كتابه روعة نهاية القرن: الحداثات المكبوتة في القصّ الصيني أواخر عهد الكنغ ١٨٤٩-١٩١١، ستانفورد ١٩٩٧، ص٥-١٩: «لقد جدّد الكتّاب في أواخر عهد الكنغ ميراثهم ذلك التجديد المفعم بالحماسة بعونٍ من النماذج الغربية. وإني لأرى في أواخر عهد الكنغ بداية ما هو «حديث» في الأدب الصيني لأنَّ سعي الكتاب وراء الجدّة لم يعد محتوىً داخل حواجز محدّدةٍ داخلياً بل غدت تحدّده على نحو لا فكاك منه تلك الأفكار، والتقنيات، والقوى المزدحمة متعددة اللغات، والعابرة للثقافات في أعقاب التوسّع الغربيّ في القرن التاسع عشر».

١٧ – يقول إيمانويل أوبتشينا، في كتابه الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا: «من العوامل الأساسية التي شكّلت الروايات التي كتبها كتّاب محليون في غرب إفريقيا واقعة أنها ظهرت بعد الروايات التي كتبها عن إفريقيا كتّاب من غير الأفارقة. . . فالروايات الأجنبية تجسّد عناصر كان على الكتّاب المحليين أن يظهروا ردّة فعلهم حيالها حين يشرعون بالكتابة». وتقول أبيولا إيريل، في كتابها التجربة الإفريقية في الأدب والإيديولوجيا، بلومنغتون ١٩٩٠، ص١٤٧ : «إنَّ أول رواية تثير الاهتمام في داهومي هي دوجوسيمي. . . ذلك أنها تجربة في إعادة صياغة الأدب الشفوي الإفريقي في قالب رواية فرنسية». ويقول آتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، بلومنغتون ١٩٩٧، ص١٦٢: «إنَّ عقلانية الواقعية هي ما بدا كافياً لإنجاز المهمّة المتمثّلة بتشكيل هوية قومية عند نقطة التقاء الوقائع العالمية

وتضافرها . . . ولقد توزّعت عقلانية الواقعية في نصوص متنوّعة تنوّع الصحف، وسوق أونتيشا الأدبي، وفي العناوين الأولى لسلسلة الكتاب الأفارقة الذين سيطروا على خطابات تلك الفترة».

١٨ - في الحلقة البحثية التي قدّمت فيها هذا النقد «المُستَعمَل» لأول مرة، طرحت عليَّ سارة غولشتين سؤالاً بالغ الوجاهة والصراحة: «لقد قررت أن تعتمد على النقّاد الآخرين. حسنٌ. ولكن ماذا لو كانوا على خطأ؟» وكان ردّي: «إذا ما كانوا على خطأ، فأنتِ على خطأ أيضاً، وسرعان ما تعلمين ذلك، لأنك لن تجدي أيّ إثبات- لن تجدي غوسكيلو، ومارتي لوبيز، وسومر وإيفين، وزهاو، وإيريل . . . ولن يقتصر الأمر على عدم إيجادك أي إثبات إيجابي؛ فعاجلاً أو آجلاً ستجدين أنك لست بالقادرة على تفسير ضروب الوقائع جميعاً، وأنَّ فرضياتك زائفة، بالمعنى الشهير الذي يعطيه كارل بوبر للزيف، وينبغي أن تلقي بعيداً بهذه الفرضيات. ومن حسن الحظّ أن الأمر ليس كذلك إلى الآن، وأنَّ تبصّر جيمسن لا يزال قائماً.

١٩ - أعترف أنني قرأت بعض هذه «الروايات الأولى» لكي أختبر هذا التخمين (مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم لكراسيكي، الرجل الصغير لأبراموفيتش، Noil Me Tangere لريزال، أوكيجومو لفوتاباتي، باتوالا لرينيه ماران، ودوجوسيمي لبول هازومي). غير أنَّ هذا النوع من «القراءة» لم يعد يُنتج تأويلات بل يختبرها وحسب: إنه ليس بداية المشروع النقدي، بل الملحق الخاص به. ومن ثمّ، فإنّك هنا لا تقرأ النصّ في حقيقة الأمر، بل تقرأ عبره، متطلّعاً إلى وحدة التحليل الخاصة بك. فالمهمّة مقيّدة منذ البداية؛ إنها قراءة من دون حرية.

٢٠ - لأغراض عملية، كلما اتّسع الفضاء الجغرافي الذي تريد أن تدرسه، كلما وجب أن تصغر وحدة التحليل: مفهوم (في حالتنا)، تقنية، مجاز، وحدة سردية محدودة، وأشياء مثل هذه. وفي مقالة قادمة، آمل أن أرسم الخطوط العريضة لانتشار «الجِدّية» الأسلوبية في روايات القرنين التاسع عشر وعشرين(علماً أنَّ«الجدّية» من الكلمات الأساسية في كتاب إيريك أورباخ المحاكاة).

٢١ - إنَّ الكيفية التي يمكن لنا أن نتّخذ فيها عيّنة موثوقة - أي ما هي سلسلة الآداب القومية والروايات الفردية التي توفّر لنا اختباراً مُرضياً لتنبؤات نظريةٍ ما- هي بالطبع مسألة بالغة التعقيد. وعيّنتي في هذه الخطاطة الأولية (وتسويغها) تترك الكثير مما نرغب فيه.

٢٢ - يتابع ميداوار ليقول إنَّ البحث العلمي «يبدأ كقصة عن عالم ممكن، وينتهي كقصةٍ عن حياةٍ فعلية، بقدر ما يمكننا أن نجعله كذلك». ولقد أورد جيمس بيرد كلمات ميداوار هذه في كتابه عالم الجغرافيا المتغيّر، أكسفورد ١٩٩٣، ص٥. ويقدّم بيرد نفسه طبعة بالغة الأناقة من النموذج التجريبي.

٢٣ - بصرف النظر عن كتابات ميوشي وكاراتاني (عن اليابان)، وموخرجي (عن الهند)، وشوارز (عن البرازيل)، فإنَّ التناقضات التي ينطوي عليها هذا الجمع أو التركيب والزعزعة التي تَسِمُ التسوية الشكلية غالباً ما يشار إليها في الأدبيات التي تتناول الرواية التركية والصينية والعربية. فلدى تناوله رواية نامق كمال انتباه، يشير أحمد إيفين إلى أنَّ «دمج الثيمتين، الأولى القائمة على الحياة العائلية التقليدية والأخرى القائمة على توق امرأة عاهرة، يشكّل أول محاولة في القصّ التركي للتوصّل إلى نمط من البعد النفسي الذي يُلْحَظ في الروايات الأوروبية ضمن إطار ثيماتي قائم على الحياة التركية. غير أنَّ تنافر الثيمتين والاختلاف في درجة الإلحاح المركّز على كلٍّ منهما يفضيان إلى ثلم وحدة الرواية. فالعيوب البنيوية في رواية انتباه هي أعراض للفروق بين منهجية واهتمامات التقليد الأدبي التركي من جهة أولى ومنهجية واهتمامات الرواية الأوروبية من جهة أخرى». (أحمد إيفين، أصول الرواية التركية وتطورها، ص٦٨؛ التشديد من عندي). أمّا تقويم جيل بارلا لمرحلة التنظيمات فيبدي ملاحظةً مماثلة: «وقفت خلف الميل إلى التجديد إيديولوجيا عثمانية سائدة ومسيطرة أعادت صياغة الأفكار الجديدة في قالب يلائم المجتمع العثماني. غير أنَّ القالب كان من المفترض فيه أن يحمل إبستمولوجيتين مختلفتين تقومان على مقدمات لا سبيل إلى التوفيق بينهما. وكان لا بدّ لهذا القالب من أن يتصدّع، وكان لا بدّ للأدب، بهذه الطريقة أو تلك، من أن يعكس التصدّعات» (الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دون كيخوته يُقرأ ثانية، في استنابول هذه المرّة»، التشديد من عندي). وفي تناوله رواية زينب (١٩١٣) التي كتبها محمد حسين هيكل،

يكرر روجر آلن ما قاله شوارز وموخرجي («إنّه لمن السهل تماماً أن نشير إلى مشكلات المغالطة النفسية هنا، حيث يتعرّف حامد، الطالب في القاهرة، على أعمال غربية تتناول الحرية والعدالة كأعمال جون ستيورات مل وهربرت سبنسر، ثم يتابع ذلك فيناقش مسألة الزواج في المجتمع المصري من ذلك المستوى الرفيع مع والديه اللذين لم يغادرا أعماق الريف المصري» (روجر آلن، الرواية العربية، ص٣٤؛ التشديد من عندي). أمّا هنري زهاو فيلحّ منذ عنوان كتابه- السارد القلق: الذي يفتتحه بنقاش رائع للقلق- على تلك التعقيدات المتولّدة عن المواجهة بين الحبكات الغربية والسرد الصيني: «إنَّ إحدى السمات البارزة في القصّ الصيني في أواخر عهد الكنغ هو ذلك التكرار لضروب التدخّل في السرد بكثرةٍ تفوق أي مرحلة سابقة من مراحل القصّ الصيني المحلي... فالكمّ الهائل من التوجيهات التي تحاول أن تفسّر التقنيات المُتبنّاة حديثاً تنمّ على قلق السارد حيال حالته المزعزعة... ويشعر السارد بتهديد ذلك التنوع في التفسير... وتغدو التعليقات الأخلاقية أكثر تحيّزاً وتجعل الأحكام يقينية لا تقبل النقاش»، وفي بعض الأحيان يكون الانجراف نحو إسراف السارد من ذلك النوع المفرط حتى إنَّ الكاتب قد يضحّي بالتشويق السردي «لكي يبيّن أنّه خالٍ من كلّ عيب على الصعيد الأخلاقي» (السارد القلق، ص٦٩-٧١).

٢٤ – في بعض الحالات، لم تنج حتى ترجمات الروايات الغربية من المرور بكلّ ضروب الشَّقْلبَة التي لا تُصَدَّق. ففي اليابان، في العام ١٨٨٠. ظهرت ترجمة سوبوتشي لرواية لامرمور تحت عنوان شومبو جوا [الربيع يتنفس قصة حب]، وسوبوتشي نفسه «لم يكن بالبعيد عن بتر واستئصال أجزاء من النصّ الأصلي حين تكون المادة غير ملائمة لجمهوره، أو عن تحويل مخيّلة سكوت إلى تعبيرات تتوافق على نحوٍ دقيق مع لغة الأدب الياباني التقليدي» (مارلي غراير رايان، «تعليق» على أوكيجومو لفوتاباتي شيمي، نيويورك ١٩٦٧، ص٤١-٤٢). وفي العالم العربي، يقول متى موسى، «في كثير من الحالات كان مترجمو القصّ الغربي يأخذون حريتهم الواسعة وغير المحترسة في بعض الأحيان مع النصّ الأصلي لعملٍ ما. فيعقوب صرّوف لم يكتفِ بتغيير عنوان رواية سكوت تاليسمان إلى قلب الأسد وصلاح الدين، بل اعترف أيضاً بأنّه أخذ حريته في الحذف، والإضافة، وتغيير أجزاء من هذا الرومانس لكي يناسب ما اعتقد أنه ذوق جمهوره... وقد غيّر مترجمون آخرون العناوين وأسماء الشخصيات والمحتويات، وذلك كما زعموا، لكي يجعلوا العمل المترجم أكثر قبولاً لدى قرّائهم وأكثر اتساقاً مع التقليد الأدبي المحليّ». (أصول القصّ العربي الحديث، ص١٠٦). وينطبق هذا النموذج ذاته على أدب الكنغ المتأخّر، حيث كان يُعبَث بجميع الترجمات دون استثناء يُذكر... وقد تمثّلت أخطر طرائق العبث هذه بإعادة صياغة الرواية جميعاً لتحويلها إلى قصة بشخصيات صينية وخلفية صينية... ولقد عانى جميع هذه الترجمات تقريباً من الاختصار... وغدت الروايات الأوروبية مجرّد خطاطات عريضة وسريعة، وبدت أشبه بالقصّ الصيني التقليدي» (هنري زهاو، السارد القلق، ص٢٢٩).

٢٥ – ما سبب هذا الاختلاف؟ ربما، لأن موجة الترجمات الفرنسية قد واجهت في جنوب أوروبا واقعاً محلياً (وتقاليد سردية محلية) لا تختلف عنها ذلك الاختلاف الكبير في النهاية، وتمثّلت عاقبة ذلك في أنَّ الجمع بين الشكل الأجنبي والمادة المحلية كان يسيراً. أما في غرب إفريقيا، فكان الحال بالعكس: فعلى الرغم من تأثّر الروائيين أنفسهم بالأدب الغربي، كانت موجة الترجمات أضعف بكثير منها في الأماكن الأخرى، وكانت الأعراف السردية المحلية من جانبها مختلفةً أشدّ الاختلاف عن مثيلاتها الأوروبية (لنتذكر الشفوية وحسب)؛ ولأنَّ الرغبة في «التكنولوجيا الأجنبية» كانت تلك الرغبة الطفيفة نسبياً- وأحبطتها مزيداً من الإحباط، بالطبع، سياسات خمسينيات القرن العشرين المناهضة للاستعمار- فقد تمكّنت الأعراف المحلية من أن تلعب دورها دون إزعاج نسبياً. ويلحّ أوبتشينا وكوايسون على العلاقة السجالية بين روايات غرب إفريقيا الباكرة والسرد الأوروبي: «يتمثّل الاختلاف الأبرز بين الروايات التي كتبها روائيون محليون من غرب إفريقيا وتلك التي كتبها روائيون غير محليين يستخدمون خلفية من غرب إفريقيا، بالموقع المهم الذي أعطاه الفريق الأول لتمثيل التقليد الشفوي، وغيابه الذي يكاد أن يكون كاملاً لدى الفريق الآخر». (إيمانويل أوبتشينا، الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا، ص٢٥). ويقول آتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، ص١٦٤: «إنَّ أفضل طريقة في الإشارة إلى ما وجدناه من استمرارية في التشكيل الاستراتيجي

الأدبي هي ذلك الإلحاح المستمر على الأسطورية بدلاً من الواقعية في تحديد الهوية. . . حيث يصعب أن نشك في أنَّ هذا الأمر مُستَمَدّ من معارضة مفاهيمية لما يُعتَبَر شكلاً غبياً من أشكال الواقعية. ومن المهمّ أن نلاحظ على هذا الصعيد أنَّ حركة أعمال الكتاب الأفارقة الكبار، مثل أتشيبي وأرما ونغوجي، قد كانت من بروتوكولات التمثيل الواقعي إلى بروتوكولات التجريب الأسطوري».

٢٦ - أشار أنطونيو كانديدو إلى هذا الأمر ذاته في مقالة عظيمة، حيث قال: «نحن[أي آداب أمريكا اللاتينية] لم نخلق قطّ أشكالاً تعبيرية أصيلة أو تقنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي نقصده حين نتكلم على الرومانسية، على مستوى الحركات الأدبية؛ أو حين نتكلّم على الرواية النفسية، على مستوى الأجناس؛ أو حين نتكلم على الأسلوب الحرّ غير المباشر، على مستوى الكتابة. . . فالنزعات المحلية المتنوعة لم ترفض قطّ استخدام الأشكال الأدبية المستوردة. . . ما كنّا نحتاجه هو اختيار ثيمات جديدة، وعواطف مختلفة» («الأدب والتخلّف»، في الكتاب الذي حرّره سيزار فرنانديز مورينو وجوليو أورتيغا وإيفان أ. شولمان بعنوان أمريكا اللاتينية في أدبها، نيويورك ١٩٨٠، ص٢٧٢-٢٧٣.

٢٧ - «استيراد الرواية إلى البرازيل»، ص٥٣

٢٨ - لعلّ الحلّ الذي يقدّمه ريزال، أو غياب هذا الحلّ، أن يكون مرتبطاً بمنظوره الاجتماعي الواسع على نحو استثنائي (فردانية Noil Me Tangere هي، من بين أشياء أخرى، ذلك النصّ الذي ألهم بندكت أندرسون أن يربط بين الرواية والدولة الأمة): ففي أمّة لا تعرف الاستقلال، وطبقة حاكمة سيئة التحديد، دون لغة مشتركة ومع مئات الشخصيات المتباينة، من الصعب أن نتكلّم «من أجل الكلّ»، وصوت السارد يصدّعه مثل هذا الضغط.

٢٩ - في بعض الحالات المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماتشادو، حيث يغدو التقلّب السريع لدى السارد «أَسْلَبَةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة»: فلا يعود ذلك عيباً أو نقيصة، بل الأمر الأساسي في الرواية: «كلٌّ ما في روايات ماتشادو دو أسيس مصطبغ بهذا التقلّب السريع- الذي يُسْتَخْدَم ويُساء استخدامه بدرجات مختلفة- لدى سارديها. وعادةً ما ينظر النقّاد إلى هذا التقلّب من وجهة نظر التقنية الأدبية أو فكاهة الكاتب. وثمة مزايا عظيمة لرؤية هذا التقلّب بوصفه أَسْلَبَةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة. وبدلاً من البحث عن النزاهة، والثقة اللتين نوفّرهما الحيادية، فإنَّ سارد ماتشادو يبدي وقاحته، بكل أنواعها التي تتراوح من السخريات الرخيصة، إلى الاستعراض الأدبي، وصولاً إلى الأفعال التقليدية ذاتها» (روبرتو شوارز، «العجوز الفقيرة ورسّامها»، ١٩٨٣، في كتاب أفكار في غير موضعها، ص٩٤)

٣٠ - يطلق ميوشي على ذلك اسم «عمليات التطعيم»؛ أما شوارز فيتكلم على «اغتراس الرواية، خاصةً اتجاهها الواقعي»، في حين تكلم وانغ على «نقل الأنماط السردية الغربية واغتراسها». والحقّ، أنَّ بيلينسكي كان قد وصف الأدب الروسي في العام ١٨٤٣ بأنّه «منقول ومُغْتَرَس وليس نمواً محلياً».

٣١)- «تأملات في الأدب العالمي» New Left Review ١؛ كريستوفر بريندرغاست، «التفاوض على الأدب العالمي»، New Left Review ٨، فرانشيسكا أورسيني، «خرائط الكتابة الهندية»، New Left Review ١٣؛ إفراين كريستال، «التفكير ببرود. . .»: ردّ على فرانكو موريتي»، New Left Review ١٥؛ جوناثان آراك، «عولمة إنجليزية؟» New Left Review ١٦؛ إميلي أبتر، «Translatio عالمية: «ابتكار» الأدب المقارن، استانبول، ١٩٣٣»، critical inquiry، ٢٩، ٢٠٠٣؛ مقالة جيل بارلا («موضوع المقارنة») سوف تنشر في عدد خاص من مجلة Comparative Literature Studies يحرّره جلال قادر في كانون الثاني ٢٠٠٤.

٣٢)- انظر «تأملات»، ص٥٨، » التفاوض على الأدب العالمي ١٢٠-١٢١؛ «التفكير ببرود. . .»، ص٦٢. وتشير أورسيني إلى هذا الأمر ذاته بالنسبة إلى الأدب الهندي: «يبدو أنَّ من الصعب تطبيق أطروحة موريتي التي تستند إلى الرواية على شبه القارة [الهندية]، حيث كانت الأشكال الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين هي الشعر والدراما والقصة القصيرة، التي ينمّ تطورها على نماذج في التغيير مختلفة تماماً»: «خرائط»، ص٧٩.

٣٣ - انظر أنتيرو ميوزي، Il petrarchismo europeo (Secolo xvi)، بيزا١٩٣٤؛ وليونارد فورستر، النار الجليدية:

خمس دراسات في البتراركية الأوروبية، كيمبرج ١٩٦٩؛ وجوزيف فوسيلا، Estudios Sobre el petrarquismo en Espana، مدريد ١٩٦٠؛ إغناسيو فاريتي، أيتام بترارك، كاليفورنيا ١٩٩٤؛ وليم كنيدي، تفويض بترارك، إيثاكا ١٩٩٤؛ ماريا بيلار مانيرو سورولا، Introduccion al estudio del petrarquismo en Espana، برشلونة ١٩٨٧؛ غيرهارت هوفمايستر، Petrarkistische Lyrik، شتوتغارت ١٩٧٣؛ رولاند غرين، ما بعد البتراركية: أصول السلسلة الغنائية الغربية وابتكاراتها، برنستون ١٩٩١. ويأتي اعتراف كريستال الضمني بهيمنة البتراركية على الشعر الأوروبي والأميركي اللاتيني حين يقول إنَّ «الأعراف الغنائية في الشعر الإسباني الحديث كانت قد تطورت في القرن السادس عشر على يدي بوسكان وغراسيلاسو دي لافيغا... وأولى علائم الردّ على أعراف العَروض الإسبانية الصارمة لم يحدث في إسبانيا بل في أميركا الإسبانية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر»: «التفكير ببرود...»، ص٦٤.

٣٤ – انظر، «حول الأسواق الثقافية»، ١٧ New Left Review، حيث تجد تناولاً أولياً لهذا الأمر.

٣٥ – «التفكير ببرود...»، ص٧٣-٧٤.

٣٦ – أعني هنا الحركة بين ثقافات هامشية لا تنتمي إلى «المنطقة» ذاتها: مثلاً، من النروج إلى البرتغال (أو بالعكس)، وليس من النروج إلى إيسلندا أو السويد، أو من كولومبيا إلى غواتيمالا والبيرو. فالأنظمة الفرعية التي تتمتّع بتجانس نسبيّ، من خلال اللغة أو الدين أو السياسة – وأبرز مثال عليها هي أميركا اللاتينية – هي حقل عظيم للدراسة المقارنة، ولعلها تضيف تعقيدات مثيرة إلى اللوحة الأكبر (مثل الحداثة عند داريو، والتي أثارها كريستال).

٣٧ – كشف إيفن زوهار في عمله على الأنظمة المتعددة، والذي اقتبسنا منه بكثرة في بداية «تأملات»، سبب تدفّق منتجات الأدب من المركز إلى الهامش: فالآداب الهامشية (أو «الضعيفة»، كما يسميها) «قلّما تطور تلك السلسلة الكاملة ذاتها من النشاطات الأدبية... الملحوظة في الآداب الكبيرة المجاورة (التي يمكن تالياً أن تطوّر شعوراً بأنّ لا غنى عنها)»؛ «النظام... الضعيف يكون عاجزاً عن القيام بوظيفته إذا ما اقتصر على مخزونه المحلي وحده»، والافتقار الناجم «يمكن أن يُسَدّ، كليّاً أو جزئياً، بالأدب المُتَرْجَم». ويتابع إيفن زوهار قائلاً إنَّ الضعف الأدبي «لا ينجم بالضرورة عن الضعف السياسي أو الاقتصادي، على الرغم من أنّه غالباً ما يبدو مرتبطاً بالشروط المادية»؛ والنتيجة: «لما كانت الآداب الهامشية في نصف الكرة الغربي تنزع في الغالب إلى التطابق مع آداب الأمم الأصغر، مهما تكن هذه الفكرة غير مستساغة بالنسبة لنا، فإنَّ لا خيار أمامنا سوى الإقرار بأنَّ العلاقات التراتبية، ضمن مجموعة من الآداب القومية المتعالقة فيما بينها، كآداب أوروبا مثلاً، كانت قد ترسّخت منذ بدايات هذه الآداب. وفي مثل هذا النظام المتعدد (الكبير)، كانت بعض الآداب قد اتخذت مواقع هامشية، الأمر الذي لا يعني سوى أنّها غالباً ما صيغت إلى حدّ بعيد على غرار أدب خارجي». إيتامار إيفن زوهار، «دراسات في النظام المتعدد»، في Poetics Today، ربيع ١٩٩٠، ص٤٧، ٨١، ٨٠، ٤٨.

٣٨ – ولا هو يحتكر النقد الذي يُعتدّ به. يقول آراك إنَّ من بين النقّاد العشرين الذين اتكأ عليهم سجال موريتي في «تأملات» «واحد يكتب بالإسبانية، وواحد بالإيطالية، وثمانية عشر يكتبون بالإنجليزية»؛ وهكذا، فإنَّ «التنّوع المثير الذي ينطوي عليه مَسْحُ حوالي عشرين أدباً قومياً ينخفض إلى ما يزيد بقليل على وسيلة واحدة يمكن لهذه الآداب أن تُعرَف من خلالها. إن الإنجليزية في الثقافة، مثل الدولار في الاقتصاد، تعمل كوسيط يمكن للثقافة من خلاله أن تُتَرجَم من المحلي إلى العالمي»: «عولمة إنجليزية؟»، ص٤٠. صحيح أنَّ ثمانية عشر ناقداً من النقّاد الذين استشهدت بهم يكتبون بالإنجليزية. لكنَّ أربعة منهم أو خمسة وحسب هم من بلاد الدولار، في حين ينتمي الآخرون إلى دزينةٍ من الثقافات المختلفة. هل هذا أقلّ أهمية ودلالة من اللغة التي يستخدمونها؟ أشك في ذلك. ومن المؤكّد أن الإنجليزية العالمية قد تنتهي إلى إفقار تفكيرنا، كما تفعل الأفلام الأميركية. غير أنَّ ما تتيحه من تبادلات عامة وواسعة وسريعة لا يزال إلى الآن أكبر بكَثير من مخاطرها المحتملة. وهذا ما يعبّر عنه بارلا تعبيراً حسناً إذْ يقول: «إن إزاحة القناع عن الهيمنة [هيمنة الإمبريالية] هو مهمة فكرية. ولا ضير في أن نعرف الإنجليزية كواحدة من اللغات التي نسعى من خلالها لإنجاز هذه المهمة».

٣٩ – في النهاية، فإنَّ آخر كتابين صدرا لي ينتهيان بمناقشة الثورات الشكلية في السردين الروسي والأميركي اللاتيني – وهذا ما أفعله أيضاً (دون «إذعان»، كما يقول كريستال، موحياً بوجود ممانعة ونفور لديّ) في مقالة حول الأدب الأوروبي

(«كمصدّر لتلك التجديدات الشكلية التي لم تعد قادرة على الإنتاج»)، وفي مقالة أخرى حول الصادرات الهوليودية («تلك القوّة المضادة التي تفعل فعلها ضمن النظام الأدبي العالمي») وكذلك في «تأملات» ذاتها. انظر «الأدب الأوروبي الحديث: خطوط جغرافية عريضة»، New Left Review ٢٠٦/ ١، تموز- أب ١٩٩٤، ص١٠٩؛ و«كوكب هوليود»، New Left Review ٩، أيار- حزيران ٢٠٠١، ص١٠١. وقد أشرت في «تأملات» إلى أنّ » تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل . . . ثورات شكلية أصلية» (ص٥٩، الهامش٩)، وإلى أنّه «في بعض الحالات القليلة المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماتشادو» (ص٦٦، الهامش ٢٩).

٤٠ - ««التفكير ببرود. . .»»، ص٦٩، ٧٣.

٤١ - واقعةُ أنَّ الابتكارات يمكن أن تنشأ في شبه الهامش، لكنها تُلْتَقَط بعد ذلك وتنشر من قبل مركز المركز، هي واقعة تبرزها دراسات متعددة حول تاريخ الرواية الباكر (لآرمسترونغ وريزينا وترومبينر وسواهم)، حيث تشير هذه الدراسات إلى المرات الكثيرة التي تكتشف فيها صناعة الثقافة في لندن وباريس شكلاً أجنبياً، فتدخل عليه بضع تعديلات، ثم تبيعه على أنه لها في أرجاء أوروبا (لينتهي الأمر «بضربة المعلم» التي قام بها الروائي «الإنجليزي» والتر سكوت). فحين ذبلت البيكاريسك في بلدها الأصلي، قامت جيل بلاس ومول فلاندرز وماريان وتوم جونز بنشرها في أوروبا قاطبةً؛ والروايات الرسائلية، التي كُتِبَت أول ما كُتِبَت في إسبانيا وإيطاليا، غدت جنوناً قاريّاً بفضل مونتسكيو وريتشاردسون (ثم غوته)؛ «وروايات الأسر» الأميركية حققت رواجاً دولياً من خلال كلاريسا والقصص القوطية، و«الخيال الميلودرامي» الإيطالي فتح العالم عبر القصص المسلسلة الباريسية Feuilletons؛ والرواية التكوينية التطورية Bildungsroman الألمانية اعترضها ستاندال وبلزاك وديكنز وبرونتي وفلوبير وإليوت. . . ومع أنَّ هذا ليس بالطبع السبيل الوحيد أمام الابتكار الأدبي، ولعله ليس السبيل الأساسي أيضاً؛ لكن الآلية تكمن هنا من غير شكّ- نصف خداع أو غش، نصف تقسيم دولي للعمل-حيث تبدي هذه الآلية شبهاً بالقيود الاقتصادية الأوسع.

٤٢ - «عولمة إنجليزية؟»، ص ٣٨.

٤٣ - يبدو هذا كمثال مناسب على ما أشار إليه كوهن من أن توقعاتك النظرية تشكّل الوقائع بحسب رغباتك- كما تبدو مثالاً مناسباً أكثر على ما أشار إليه بوبر من أنَّ الوقائع (التي عادة ما يجمعها أولئك الذين لا يوافقونك الرأي) تكون أقوى في النهاية.

٤٤ - «دراسات في النظام المتعدد»، ص٥٩. بعد ذلك بصفحة، وفي الهامش، يضيف إيفن زوهار: «هذا يصحّ على جميع آداب نصف الكرة الغربي تقريباً. أما بالنسبة لنصف الكرة الشرقي، فإنَّ علينا أن نعترف بأنَّ الصين لا تزال أحجية من حيث بروزها وتطورها الباكر».

٤٥ - ما عدا أورسيني التي تقول: «الضمني في رأي كازانوفا-والصريح في رأي موريتي- هو الافتراض التقليدي بأنَّ ثمة لغة، أو ثقافة، «مصدر«- تحمل هالةً من الموثوقية والأصالة على الدوام- ولغة، أو ثقافة، «هدف»، يُنظر إليها على أنّها ضَربٌ من المحاكاة للأولى. وبدلاً من هذا الافتراض، فإنَّ ليديا ليو تقترح بصورة أكثر فائدة بكثير مفهوم اللغة «الضيف» واللغة «المضيف»، وذلك كي تركّز الانتباه على الممارسة العابرة للّغات التي يمكن من خلالها للّغات المضيفة أن تتملك مفاهيم وأشكالاً. . . [وهكذا] يغدو التأثير الثقافي دراسة للتمّلك، وليس دراسة للمراكز والهوامش»: «خرائط»، ص٨١-٨٢. صناعة الثقافة بوصفها «ضيفاً» يُدعى من قبل «مضيف» يتملّك أشكاله. . . هل هذه مفاهيم أم أحلام يقظة؟

٤٦ -«عولمة إنجليزية؟»، ص٣٨، ٤١؛ «translatio عالمية»، ص٢٥٥.